

1993. – 670 с.

Кафка Ф. Процесс. Замок. Превращение. В исправительной колонии / Франц Кафка. – М. : АСТ : Транзиткнига, 2006. – 640 с.

О'Нил Ю. Пьесы : в 2 т. – М. : Искусство, 1971.

Сартр Ж.-П. Мухи / Ж.-П. Сартр // Сартр Ж.-П. Стена : избранные произведения. – М., 1992. – С. 195-254.

ВОЗМОЖНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АДАПТАЦИИ МИФА В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»)

А.Л. Подвигина

*Научный руководитель: М.В. Артамонова,
кандидат филологических наук, доцент (МаГУ)*

Современная литература часто прибегает к мифу. В художественных произведениях мы нередко встречаем отсылки и аллюзии на тот или иной миф или его элемент, а порой писатель адаптирует для своих произведений мифологические сюжеты полностью и создает комбинации из мифов разных культур. Одним из самых интересных в плане использования и адаптации мифа является роман британского писателя Нила Геймана «Американские боги» (2001).

Роман «Американские боги» интересен тем, что его можно прочесть и интерпретировать по-разному, основываясь на индивидуальной картине мира и уровне эрудиции читателя. Если взять поверхностный уровень, основную канву событий, то можно сказать, что автор рассказывает нам о приключениях главных персонажей – Среды и Тени. Тень – бывший заключенный. Выйдя из тюрьмы, он узнает о гибели жены и своего лучшего друга в автокатастрофе. По дороге домой Тень встречает Мистера Среду, который предлагает ему работу телохранителя. Понимая, что после похорон жены в городе его больше ничто не держит, Тень, все основательно обдумав, принимает предложение Среды, после чего начинаются странствия и приключения героя. По мере развития событий Тень узнает, что Среда – скандинавский бог Один, что большинство его новых знакомых также являются богами: забытыми, покинутыми, вынужденными приспособливаться к этому новому, стремительно меняющемуся миру и выживать среди современных богов интернета, техники и телевидения. Тень много путешествует, переезжает с места на место, скрывается от спецслужб, переживает смерть Среды, умирает и вновь возвращается в мир живых, а также узнает о истинных намерениях Одина. С самого начала Всеотец (другое имя Одина) посвятил Тень в свои планы: он говорил, что старые боги постепенно умирают в этом новом мире, поэтому необходимо устроить решающую битву между богами

новыми и старыми. В конце Тень узнает, что эта «битва» – не что иное как бойня, афера, подстроенная Одним и коварным трикстером Локи. Участники битвы – жертвы, а поле битвы – алтарь. Эта территория должна была стать местом силы, где кровопролитие было бы совершенно лишь во имя этих двоих: что может быть сильнее, чем массовое жертвоприношение богов? Энергия этого места поддерживала бы их, вернула бы им былое могущество, не позволило бы им кануть в Лету: ведь Один питается смертью, а Локи – хаосом: «“I feed on the death that is dedicated to me”, said Wednesday... “And you feed on death?” asked Shadow, looking at Loki. Loki shook his head wearily. “No, of course not,” said Shadow. “You feed on chaos.”» [Gaiman 2002: 533]. Но в последний момент Тень успевает остановить это безумие. По окончании событий Тень вновь возвращается к нормальной жизни. Впрочем, нельзя сказать, что все для него будет теперь как прежде, ведь во время пребывания в подземном мире он узнает, что он – реинкарнация скандинавского бога Бальдра и, хотя он не бог по своей сути, он все же и не человек. Причем автор не только намекает проницательному читателю на сверхъестественную натуру его персонажа в романе (а именно его сходство с Одним, его способность принимать на себя новые роли или примеры, где с помощью силы мысли он смог вызвать снег или заставить шерифа забыть убийство), но и дает подтверждение этому факту в продолжении «Американских богов», новелле «Повелитель горной долины» (The Monarch of the Glen).

Итак, этот роман можно прочесть двумя способами: как занимательное приключение в жанре «фэнтези» или как мифоцентрическое произведение, продолжающее традиции мифологической литературы XX века. Существует огромное количество определений понятия «миф», специфичных для отдельных сфер человеческой деятельности. Что касается литературы, то мы берем за основу не сам миф, а так называемый художественный мифологизм, то есть разновидность художественной условности, обладающая узнаваемостью древних мифологических образов и сюжетов, повторяемостью и модификацией мифологических сюжетов, структурной сложностью и многоплановостью, а также морально-этической и дидактической составляющей [Литературный энциклопедический словарь 1987: 458]. При ближайшем рассмотрении в романе «Американские боги» можно найти множество исторических и культурных отсылок, мифологических элементов, аллюзий, различных интерпретаций мифов и символов, принадлежащих мировым культурам. Таким образом, Н. Гейман апеллирует не только к эрудированной читательской аудитории, но и рядовому любителю жанра «фэнтези». В этом нам видится яркий образец современной тенденции адаптации так называемой

«высокой культуры» к культуре «массовой».

Разработка понятий «высокой» (high) и «массовой» (mass) культуры и их взаимодействия принадлежат американскому ученому Д. МакДоналду. Он определяет «массовую» культуру как культуру, ориентированную на массового потребителя и создаваемую в оптовых количествах в ущерб качеству [McDonald 1957: 63]. «Массовая» культура противопоставляется «высокой», или элитной, чья судьба в условиях беспрецедентного роста популярности «массовой» культуры может развиваться по трем сценариям: гибель, авангардизм или адаптация к «массовой» культуре.

Н. Гейман намеренно не идет по пути, избранном «высокой» культурой: он не использует только миф и не следует принципу «искусство ради искусства». Но он не следует и по пути, избранном культурой «массовой». «Американские боги» – это тот самый случай, когда «высокая» культура заимствует для себя некоторые элементы «массовой», чтобы стать ближе к публике, доступнее для понимания и, в конечном итоге, выжить. Именно поэтому в романе Н. Гейман адаптирует миф для читателя. Если неискушенный читатель не заметит аллюзий на мифологические и архетипичные образы, то он сможет насладиться захватывающей историей. Более внимательный читатель непременно обратит внимание на оригинальность использования художественного мифологизма в романе.

Адаптации мифа в этом произведении нужно уделить особое внимание, так как между адаптацией «высокой» культуры к «массовой» и сюжетной адаптацией старых богов к новому миру можно провести параллели. Учитывая распространенность «массовой» культуры, «высокой» культуре очень сложно самостоятельно пробивать себе дорогу и поэтому она вынуждена приспособливаться, иначе над ней нависает угроза исчезновения: «Mass Culture is at best a vulgarized reflection of High Culture. And whereas High Culture could formerly ignore the mob and seek to please only the *cognoscenti*, it must now compete with Mass Culture or to be merged into it» [McDonald 1957: 61]. Так же дело обстоит и со старыми богами в произведении: если они не могут ужиться в этом новом мире наравне с новыми богами, то они погибают.

XX век стал эпохой триумфа для массовой культуры: этому способствовали и доступность образования, и развитие кинематографа и книгопечатания. Но, получив доступ к культуре, большинство людей перестали тянуться к высокому: перефразируя закон Грешема «дешевые деньги будут вытеснять дорогие деньги», можно сказать, что массовая культура, более примитивная и невзыскательная, всегда будет пользоваться большим спросом, нежели культура возвышенная, так как она доступнее в плане понимания и от нее люди получают больше

удовольствия: «Bad stuff drives out the good, since it is more easily understood and enjoyed» [McDonald 1957: 61]. То же и с богами: люди, непритязательные в своих вкусах, живущие в прагматичном веке, создают себе богов телевидения, психотерапии и интернета. Но их новые боги с пугающей скоростью сменяют богов предыдущих: сегодня они поклоняются богам автомобилей, хотя только вчера поклонялись богам железных дорог. Сегодняшнее настоящее завтра – уже прошлое. Боги, которых только вчера восхваляли, сегодня вынуждены признать, что они не нужны, и начать адаптироваться. У кого-то это получается довольно удачно, а кто-то до последнего не может примириться со своим положением в новом мире. Надо заметить, что, говоря о тех богах, которые смогли приспособиться к этому миру, автор подчеркивает те их способности и качества, которые были присущи им ранее. Где еще могут работать покровитель подземного мира Анубис и его друг, бог мудрости и знаний Тот, ведущий записи в журналах и пишущий рассказы, как не в похоронном бюро в американском городке Каире? Или кем еще быть трикстеру Локи, как не осужденным обманщиком, шулером и мошенником: «And then one day they forget about you, and they don't believe in you, and they don't sacrifice, and they don't care and the next thing you know you're running a three-card monte game on the corner of Broadway and Forty-third» [Gaiman 2002: 443].

Неслучайно и то, что пристанищем всех этих богов стала именно Америка, страна контрастов, приют для людей со всех уголков света, а так же колыбель «массовой» культуры. Кроме того, американская культура – это удивительный сплав из всех мировых культур. И именно эта национальная пестрота и яркие контрасты и привлекли интерес Н. Геймана. Еще с древних времен, прибывая в эти земли, люди привозили в своих умах и сердцах своих богов, которые, питаясь верой и жертвоприношениями, обретали плоть. Времена шли, люди забыли свои культы, но их боги остались: одинокие, покинутые, вынужденные сами заботиться о себе. У каждого «божественного» персонажа в романе свой путь, но наиболее выразительным образцом адаптации мифа в романе является один из главных героев, а именно Один-Среда, один из самых сильных и проработанных мифологических персонажей. В одном из интервью Нила Геймана на вопрос о том, кто из богов является для него самым любимым, автор ответил, что это Один: «Just because he was so complex, so uniquely himself» [Gaiman 2011].

Один – персонаж довольно сложный, колоритный и противоречивый: в нем все привлекает внимание, начиная с речи и заканчивая внешностью. Речь Одина интересна тем, что она представляет собой смешение стилей – возвышенно-архаичного и разговорного. Именно с помощью разговорной,

порой даже нецензурной лексики автор адаптирует для читателя классические мифологические тексты, делая речь персонажа более подходящей для произведения массовой литературы. Н. Гейман берет также классический образ Одина и, тщательно подбирая лексику, адаптирует его в соответствии с современной реальностью. Впервые Один появляется на страницах романа во время описания возвращения Тени домой. Поднимаясь на борт самолета, Тень замечает седого старика: «The bearded man in a pale suit next to the unoccupied seat at the very front grinned at Shadow as he got onto the plane, then raised his wrist and tapped his watch as Shadow walked past». [Gaiman 2002: 20]. Выглядит Один весьма презентабельно: «His hair was reddish gray; his beard, little more than stubble, was grayish red. A craggy, square face with pale gray eyes. The suit looked expensive, and was the color of melted vanilla ice-cream. His tie was dark gray silk, and the tie pin was a tree, worked in silver: trunk, brunches and deep roots... The man sat quietly in the seat beside him, sipping his Jack Daniel's» [Gaiman 2002: 21-22]. Описывая внешность персонажа, автор подчеркивает качества, свойственные каноничному образу скандинавского божества (крепкое телосложение, высокий рост, рыжая борода), а также активно использует и адаптирует символы североевропейской мифологии: например, зажим на галстуке персонажа выполнен в виде мирового древа Иггдрасиля, а серый цвет, который постоянно упоминается как наиболее характерный в облике и одежде Среды, также имеет символическое значение. Можно попробовать дать множество трактовок выбору автором именно этого цвета: например, что серый символизирует старость или же что это нейтральный цвет – неприметный, способный легко сливаться с окружающей средой (что очень хорошо получается у Одина); серый – это смешение двух противоположных цветов – черного и белого, что в свою очередь может указывать на противоречивую натуру Одина, на то, что в нем уживаются противоположные качества. В.А. Маслова пишет: «Серый цвет – это символ воскрешения из мертвых, символ Вселенского Бессознательного. Человек идентифицировался с серым цветом как с исконным цветом Вселенной (младенец живет в сером цвете, животный мир тоже). Серый – цвет траура, поэтому древние евреи посыпали себя пеплом (выражение скорби, траура)» [Маслова 2001: 107]. Неудивительно, что серый цвет является цветом Одина. Искушенному читателю он имплицитно многое расскажет о характере главного героя.

Итак, используя символы, аллюзии и тщательно подобранную лексику, Н. Гейман адаптирует классические мифы народов мира к современному миру, что хорошо проиллюстрировано на примере одного из протагонистов романа – Одина. У массового читателя, не знакомого с

мировым мифологическим наследием, роман не вызовет отторжения, связанного с необходимостью обладать определенным знанием о природе прочитанного, сюжет и персонажи органично вписываются в современные реалии. Что касается искушенного, образованного читателя, то он воспримет роман на качественно ином уровне, ориентируясь на многочисленные символы и аллюзии, и будет способен по-своему интерпретировать сюжет. Таким образом, роман «Американские боги», основанный на принципах традиционного художественного мифологизма, апеллирует не только к образованному читателю, но и к массовому потребителю, представляя собой интересный пример адаптации «высокой» культуры к культуре «массовой».

Список литературы

- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
- Маслова В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М. : Academia, 2001. – 202 с.
- Gaiman N. American Gods / N. Gaiman. – New York : Harper Torch, 2002. – 592 pp.
- Gaiman N. Meet the Writers / N. Gaiman. – 2011 [electronic resource]. – Mode of access: <http://www.youtube.com/watch?v=5fVHhOCsi-0> (дата обращения: 28.12.2012).
- MacDonald D. A Theory of Mass Culture / D. MacDonald // Mass Culture / ed. B. Rosenberg and D. White. – Glencoe, Ill, 1957. – Pp. 59-73.

СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА В СКАЗКАХ КЭНДЗИ МИЯДЗАВЫ

М.Д. Аюпова

*Научный руководитель: В.И. Пинковский,
доктор филологических наук, профессор (СВГУ)*

Литературная сказка как отдельное явление выделилась еще в прошлом столетии и «давно стала полноправным литературным жанром» [Неелов 1987: 20]. Она находится на стадии активного развития, однако до сих пор не существует четкого понимания ее жанрового своеобразие.

Вышедшая из сказки фольклорной, современная авторская сказка весьма свободна в выборе материала и формы. Но даже на фоне весьма разнообразных литературных сказок выделяются своей необычностью философско-религиозные произведения японского сказочника Кэндзи Миядзавы (1896-1933). Сказки этого писателя непривычны тем, что в них как будто отсутствует обязательный для этого жанра конфликт между добром и злом. Такое впечатление создается потому, что во многих произведениях Миядзавы трудно выделить так называемых «отрицательных героев».

Например, камни из сказки «Добродушная вулканическая бомба»